

HISTÓRIAS DA TERRA E DO MAR .

ÉTICA E ESTÉTICA

EN SOPHÍA DE MELO

Maria do Carmo Castelo Branco

Professora Associada da Universidade Fernando Pessoa
(Será publicado em Acta pela UFP. Porto)

1. Eduardo Prado Coelho, num ensaio distanciados já no tempo¹, mas dos mais inteligentes textos sobre Sophia de Mello Breyner, afirmava, logo de início, como a acautelar a dificuldade da sua missão de crítico:

“...a limpidez desta linguagem dificilmente autoriza a sua duplicação sob a forma de comentário. Porque a relação imediata com o essencial que nesta poesia se produz não se compadece com as laboriosas máquinas analíticas da crítica contemporânea...”

E continua, citando Eduardo Lourenço, no seu prefácio à *Antologia* da Moraes de 1975, onde este coliga o valor significativo do nome da poetisa com a essencialidade luminosa da sua poesia:

“ Sophia – sabedoria mais funda do que o simples “saber”, conhecimento íntimo, ao mesmo tempo *atónico* e *luminoso* do *essencial*, comunhão silenciosa e sem cessar reverberante com tudo aquilo que, por original, a *reflexão* e seus *intérminos labirintos* deixarão intacto.”

Poderíamos perguntar-nos, se não estivesse já bem explícito nestas citações, o que provoca esta imobilização do crítico, perante o texto – todo o texto – de Sophia Mello Breyner. Mas, se já não estivesse explícito, encontraríamos a resposta nas suas “Artes Poéticas”, fundamentalmente na II, onde parecem evidentes não só “o mistério repassado de claridade” de que falava também Eduardo Lourenço, como a exaltação de um “real” contido fragmentariamente nos motivos simbólicos que o singularizam:

“Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal mas sim de uma vida

¹ Sophia, a lírica e a lógica, *Colóquio Letras*, nº 57, 1980

concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão.”²

A ressonância destas palavras e as sensações estilizadas, aparentemente, servem só a obra lírica, mas podem perfeitamente alongar-se ao texto ficcional da autora, desenhando a imagem de uma poética una e “sem costuras”, cujos fundamentos ou arcaboços poéticos e estéticos se prefiguram numa linha estreita da coerência ética que percorre os versos, mas também circula na prosa, como se esta mais não fosse do que uma forma “outra” da poesia, aqui igualmente tecida pelas mesmas categorias estéticas do misterioso, do tenso e do simbólico.

Não admira, portanto, que peçamos ao seu conto, em lugar de desenvolvimento de acções e da dinâmica temporal narrativa, aquilo que pedimos aos seus poemas: validade ética e estética, percebidas através de fulgurações simbólicas, entre o solar e o sombrio, paralelas ao seu espaço habitacional, como ela confessa em entrevista a José Carlos Vasconcelos³, prolongando, afinal, na vida real, esse “número ambivalente /positivo e negativo” com que define a poesia:

...Número ambivalente
 Negativo e positivo
 Posto
 Dos dois lados do zero
 Ela se devora
 E cresce em dois sentidos
 Múltipla de si mesma
 Irracional mas demonstrável
 Racional mas indemonstrável
 Quimicamente pura
 E carregada de fermentações
 Repetida sem limite
 Nos espelhos opostos
 Para exaurir a alma
 Que o mundo não domina
 E atenta sempre à mesma unidade do universo⁴

² “Arte Poética II”, in *Antologia* (1944 – 1967), Lisboa, Portugal, 1968, p.220.

³ *JL*, nº 468, 1991.

⁴ “A Poesia”, in *Geografia*, Lisboa, Ática, 1967, p. 91. Todas as referências a esta obra reportar-se-ão a esta edição.

2. *Os Contos da Terra e do Mar*⁵ são um exemplo perfeito dessa ambivalência negativa e positiva, fundida entre os dois espaços que ladeiam a sua poesia. Organizados sob o manto da unidade que o número cinco acentua, firmando a harmonia e o equilíbrio do *centro*, os contos semelham a configuração da marca arquitectónica das catedrais góticas e têm o sinal pitagórico do perfeito, curiosamente, através de uma simetria imperfeita. Duas narrativas (“História da Gata Borracheira” e “Saga”) circundam dois fragmentos lírico-descritivos (“O Silêncio” e “A Casa do Mar”), fragmentos que lutam modernamente com o gosto romântico pela *rêverie*, transformando-a (sem a abandonar completamente) numa objectividade subjectiva, para não esquecermos Pessoa, com quem Sophia confessa também ter *lutado*, como afirma, na Entrevista já citada, a José Carlos de Vasconcelos: “O Pessoa deslumbrou-me mas não foi uma influência. Tive uma *guerra* com Pessoa, digamos assim. Por isso é que escrevi vários poemas sobre ele”.

O último texto (“Vila d’Arcos”) é um breve apontamento entre o poético e o descritivo-reflexivo, onde todos os símbolos disseminados ao longo dos outros *Contos* se expõem disponíveis e tensos, marcados aqui, não pelo mar (embora ele não esteja ausente), mas pela montanha. Casas e varandas, quartos e janelas e os variados jardins confluem numa estrutura forte, dando razão a Umberto Eco, quando considera que o símbolo não é frágil e esquivo, mas “duro, geométrico e pesado como a estela galáctica”⁶ e poderá, talvez, neste texto (por uma espécie de contraditório ao que Gustavo Rubim disse algures (Rubim, 2003: 169)⁷ a propósito da poesia em geral), ser este “apontamento” a fala que subjaz à poesia”.

3. Verdadeiramente, os motivos referidos formam uma arquitectura simbólica e isotópica que sustenta tanto a prosa como o verso de Sophia Mello Breyner. Basta percorrer os títulos dos poemas para termos a percepção nítida disso mesmo. Só alguns exemplos: “Mar”, “Casa Branca”, “Jardim Perdido”, “Homens à Beira-Mar”(Poesia, 1944); “Há Jardins”, “Casa” (*Dias do Mar*, 1947); “O Barco”, “Dia do Mar”, “Mulheres

⁵ *Histórias da Terra e do Mar*, Lisboa, Texto Editores, 2002. Todas as referências a páginas serão dadas tendo em consideração esta edição.

⁶ “Às vezes o modo simbólico exhibe uma sua lógica bem férrea, embora paranóica, e o símbolo é duro, geométrico e pesado como a estela galáctica que aparece no fim de *2001: Odisseia no Espaço*”, Eco, U.”Sobre o Símbolo”, in *Sobre Literatura*, 2003, p. 160.

⁷ Perguntando-se sobre a dificuldade de falar da Poesia, o autor apresenta algumas razões, entre elas o facto de “ser a poesia uma interrupção da fala”: “...o poema serve, de imediato, para quem o fez poder, literalmente, dispensar-se de falar”.

à Beira-Mar”, “Praia”, “Os Barcos”, “Nas praias” (*Coral*, 1950); “A Luz e a Casa”, “A Noite e a Casa”, “Casa” (*Geografia*, 1967).

Se nos fixarmos nestes três últimos poemas citados, de *Geografia*⁸, sentimos toda a intensidade de uma figura simbólica, irradiando do poema “Vela” onde variantes progressivas de um mesmo sintagma geram o movimento onde vêm fixar-se os dois poemas que se lhe seguem (“A Luz e a Casa” e “A Noite e a Casa”):

“Em redor da luz
A casa sai da sombra ...

Em redor da luz
A casa se concentra...

Em redor da chama
Que a menor brisa doma
E que um suspiro apaga
A casa fica muda... (p.37)

A casa sai da sombra; a casa se concentra; a casa fica muda. O poema seguinte completa o ciclo: *a casa se procura*. Entre o dito e o não dito, o expresso e o implícito, a humanização da casa como que exerce o efeito de contraponto com o dia, de contraponto e transferência entre o precário e o absoluto, gerando um intervalo impeditivo do encontro – instante que é, ao mesmo tempo, evocador de ausência e manifestação de presença, como que explicitando as palavras de Goethe: “o verdadeiro simbolismo é aquele em que o elemento particular representa o mais geral, não como sonho ou sombra, mas como revelação viva e instantânea do imperscrutável”.⁹

Isso explica o *quase* com que termina o poema “A Luz e a Casa”

...Minhas mãos *quase* tocam
O brando respirar
Da sua atenção pura (p. 38)

E explica também *o bater do relógio do tempo* (como ferrete do efêmero, na imagem do absoluto da noite), no 2º poema “A Noite e a Casa”:

⁸ Para as referências, utilizamos a seguinte edição: Lisboa, Ática, 1967.

⁹ *Apud* Umberto Eco, op. Cit. p. 149

A noite reúne a casa e o seu silêncio
 Desde o alicerce desde o fundamento
 Até à flor imóvel
 Apenas se houve o *bater do relógio do tempo...* (p. 39)

O terceiro poema da trilogia (sintomaticamente afastado dos dois primeiros, na obra) atinge a junção do tempo dividido, sugerida pela consubstanciação pura do nome sem morfema, abandonando o percível do presente e do particular (o *quase*, o *bater do relógio*) para procurar na memória – ou na reminiscência – o arquétipo da antiga casa:

Casa

A antiga casa que os ventos rodearam
 Com suas noites de espanto e de prodígio
 Onde os anjos vermelhos batalharam

A antiga casa de Inverno em cujos vidros
 Os ramos nus e negros se cruzaram
 Sobre o íman dum céu lunar e frio

Permanece presente como um reino
 E atravessa meus sonhos como um rio

4. É essa errância dos signos e dos motivos – que tanto pode degenerar em detrito, como equacionar-se em totalidade – que encontramos de novo nos contos “A Casa do Mar” e “Vila d’Arcos”, agora sob o fluxo de uma aparente narrativa, que, mais do que acontecimentos, produz sequências simbólicas e redundantes, deslizando num ritual de recuperação das origens, volteando nas paredes, avançando para as dunas, reflectindo-se na casa do mar ou na serenidade das casas antigas da montanha, como que buscando uma estrutura essencial que o espaço vazio determina, tal como no poema “A noite e a casa”¹⁰, integrando no seu todo o Mar e a Terra, o fora e o dentro, tanto podendo encerrar, como uma espécie de búzio, o mar com seus movimentos, seus ruídos e seus mistérios, como ficar impresso no silêncio ou no “desacontecer das coisas” impresso no olhar da mulher anónima que tudo lê por trás dos vidros da janela, em “Vila d’Arcos”:

“Por trás da portada verde da pequena janela da casa da esquina uma mulher de olhos agudos, muito juntos e castanhos, vê tudo, sábia e arguta, terrivelmente atenta, como se o seu olhar lesse e amparasse o desacontecer das coisas” (p. 116)

¹⁰ A noite reúne a casa a seu destino / Nada agora se dispersa e se divide / Tudo está como o cipreste atento / O vazio caminha em seus espaços vivos” (p. 39)

Esse olhar atento que se filtra nos “jardins imprevistos” da vila, exerce sobre o homem a sua função triste mas didáctica, de avisar que “a nossa condição é não saber e não encontrar a unidade”, mas permite recuperar também a sombra do paraíso perdido que, sobretudo, “A Casa do Mar” expande e memoriza, “como se ali fosse o lugar que preserva em si a força nua do primeiro dia criado”.

“O Silêncio” mantém os mesmos símbolos e as mesmas redundâncias, estruturadas numa linha de valores, como a ordem, a liberdade, a unidade e, sobretudo, a plenitude e a profundidade do próprio silêncio, surgindo como organizador do espaço e fator de sentimentos remotos e contidos:

Um doce silêncio pairava como uma sede estendida.

O silêncio desenhava as paredes, cobria as mesas, emoldurava os retratos. O silêncio esculpia os volumes, recortava as linhas, aprofundava os espaços. Tudo era plástico e vibrante, denso da própria realidade. O silêncio como um estremecer profundo percorria a casa. (p. 48)

Porém, mais do que nos outros contos de que falámos, sente-se neste segundo conto, latente sob a superfície lírica, uma espécie de transição para uma organizada superestrutura narrativa, num esboço de um processo triádico que semelha a passagem para o tempo dividido: de facto, a uma situação inicial, tranquila, pura e limpa, onde o silêncio flutua como um halo primordial, e onde se pressente a íntima ligação da personagem com as coisas, segue-se uma inesperada *complicação* contida num grito a que são estranhos Joana (a personagem) e o narrador – qualquer coisa de doloroso e externo (só ouvido), que rompe a sequência poética de Sophia, como se nela se encaixasse, por memória ou confronto, não só “O Grito” de Edward Munch, mas um outro poema, um outro grito, lido talvez na linguagem soturna de Prévert, nesse poema inolvidável, “Rue de Seine” de *Paroles*. Também aí uma mulher soluça e grita uma mesma frase que ninguém pode deixar de escutar (*c’est une plainte /un ordre/ un cri*), mas esse grito representa um desejo forte de vida, e tem muito do precário das convenções sociais, afectivas, enquanto que a mulher que grita no conto de Sophia, fá-lo como se gritasse contra o silêncio absoluto “e tivesse encontrado a pura solidão” — e esse grito como que abre uma fenda e uma ferida na unidade límpida da casa de Joana, no seu universo de silêncio, tornando-o penetrável “ao terror, à desordem, à divisão, ao pânico”. Por isso, a conclusão não traz a tranquilidade da situação inicial, apesar de

regressar ao silêncio, mas este silêncio é outro silêncio, “opaco e sinistro”, sem possibilidade da recuperação primeira:

“Depois voltou o silêncio. Um silêncio opaco e sinistro onde se ouvia o esgravatar dos cães. Joana voltou para a sala. Tudo agora, desde o fogo da estrela até ao brilho polido da mesa, se tinha tornado desconhecido. Tudo se tinha tornado acidente absurdo, sem ligação, sem reino. As coisas não eram dela, nem eram ela, nem estavam com ela. Tudo se tornara alheio, tudo se tornara ruína irreconhecível.” (p. 54)

Assim, mesmo neste simulacro fugidio de narratividade, não há verdadeiros “lugares” de ficção (no sentido retórico do termo). Antes, um lugar indefinido, onde a ficção se rompe e estala: onde imperceptivelmente se pressente o regresso a uma linha poética dividida – crescendo no sentido negativo da sua poesia.

Enquanto em “A Casa do Mar” e “Vila d’Arcos”, implícita ou explicitamente, se desenha o Génesis como matriz cultural profunda, por vezes, através de pequenos pormenores, como é caso, no primeiro texto, do poisar das gaivotas, visionado pela autora como a “escrita de um tempo antiquíssimo”, “O Silêncio” condensa, como texto artístico, a história geral do sofrimento humano, sintetizada, neste caso particular, na transformação de Joana que, depois do grito simbólico, já não pode contemplar o mundo como uma unidade perfeita e pura. O grito da mulher anónima funciona, desta forma, como uma “peripécia” pura, trazendo consigo a anagnorise insolúvel da condição humana, no sentido mais profundo, e também mais estruturado, da tragédia. Retendo no espaço breve de um momento, uma espécie de memória da história da humanidade, a escrita de Sophia Andresen, torna-se, também e em simultâneo, um acto de leitura – a sua leitura do mundo.

5. Diferentes, enquanto subespécie narrativa, são os contos “A História da Gata Borracheira” e “Saga”. De facto, aqui, a história segue as personagens, não ficando só no enigma de quem observa e partilha a observação inconclusiva com o receptor. A ficção instala-se, sem grandes brancos textuais e a ética penetra mais fortemente numa certa pragmática social e familiar. Os próprios títulos, pelas indicações genológicas que fornecem, acrescentadas, no primeiro caso, pela marca transtextual que denuncia o

hipotexto, entram num plano misto remático e temático¹¹, remetendo tanto para o *maravilhoso*, como para a *saga*, com todo o peso da ligação desta a um espaço (os países nórdicos) e, intrinsecamente, às histórias familiares, inscritas na História, ou, elas próprias escrevendo a História¹².

Esta “Saga”, contando, ficcionalmente, as aventuras e os sonhos dos Andresen, envolve-se, embora de forma fortuita e pouco ortodoxa, num terreno, quase diria autoficcional, já presente também no “Silêncio”. Não podemos esquecer-nos que a relação deste último conto com a própria vivência da autora é aceite e afirmada na entrevista a José Carlos Vasconcelos que já referenciámos. De facto, sendo-lhe observado pelo entrevistador que a casa muito tinha a ver com ela e a sua obra, como se a antiga cadeia das Mónicas (de um lado) e o jardim, a vista do rio e a sugestão do mar ao longe (do outro), representassem os dois lados essenciais da sua poesia, isto é, o lado solar e o lado sombrio, Sophia responde: “Penso que sim: Há esses dois lados, ou dois espaços, um virado para a Travessa das Mónicas, onde havia uma prisão, outro virado para o rio. Tenho um conto chamado “Silêncio” onde isso aparece...”

A íntima ligação entre autor e universo ficcionado, sente-se ainda mais fortemente em “Saga”, embora em termos indirectos e derivados, sob o formato híbrido de memórias, de *história familiar*, e de *bioficcionalidade*, conjugado com uma espécie de *maravilhoso* e *sonho de aventura* que, na sua globalidade multiforme, lhe conferem um tom autobiográfico profundo, isto é, uma espécie de discurso de busca, procurando reter na figura do bisavô ficcionado a linha de identidade, de imagem de si mesmo, por parte de um narrador poeta que sente, bem no fundo da sua consciência e da sua sensibilidade, um legado: o legado do mar que circula, como sangue herdado, no seu pensamento e na sua escrita, tornando-se para quem narra, tanto como para o sujeito narrado, “o caminho para a sua casa”.

6. Mais distanciada está “A História da Gata Borracheira” – transposição do conhecido conto infantil.

¹¹ Sobre as classificações e definições desta marca paratextual, cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp. 78-96.

¹² Sobre o assunto, cf. André Jolles, *Formas Simples*, Paris, Seuil, 1972, pp. 55-70.

Aqui vive como força perturbante e transformadora o motivo do *espelho* – como local de recolha e de estilização estrutural e simbólica de todos os espelhos que reflectem e se reflectem na sua obra, incluindo a poesia:

Os espelhos acendem o seu brilho todo o dia
 Nunca são baços
 E mesmo sob a pálpebra da treva
 Sua lisa pupila cintila e fita
 Como a pupila do gato.
 Eles nos reflectem. Nunca nos decoram

Porém é só na penumbra da hora tardia
 Quando a imobilidade se instaura no centro do silêncio
 Que à tona dos espelhos aflora
 A luz que os habita e nos apaga:
 Luz arrancada
 Ao interior dum fogo frio e vítreo.¹³

Diz Eco, na senda de Lacan, que “o espelho é um fenómeno limiar, que marca os limites entre imaginário e simbólico”¹⁴. Será, assim, uma espécie de “encruzilhada estrutural”, perfilando a passagem do *eu especular* ao *eu social*, como que estabelecendo um duplo percurso, gradualmente temporal e significativo. Não fornece, porém, a interpretação da imagem¹⁵, mas a interpretação do objecto reflectido, uma vez que os espelhos se configuram não como um conteúdo, mas como um misto de canal de comunicação e de prótese (no sentido de substituto e de prolongamento de um órgão) — “prótese absolutamente neutra que permite colher o estímulo visual onde o olhar nunca o conseguiria com a mesma força e evidência” (Eco, 1989, p. 19).

No caso da Literatura, e, sobretudo, da literatura maravilhosa, a passagem para o outro lado do espelho – estar dentro do espelho, como acontece com Alice – permite a realização corpórea do virtual imagístico, a possível existência de um mundo invertido, amplo e independente, onde as imagens se tornam referentes, pela força do imaginário, embora o seu estaticismo recorde o estatuto de simples imagem, como podemos inferir das palavras da protagonista, em *Alice do outro Lado do Espelho*:

¹³ *Geografia*, p. 59.

¹⁴ *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*, 1989, p. 12.

¹⁵ “... a imagem especular não é interpretável. Quando muito o que é interpretável (em termos de inferências de vários géneros, definições sempre mais analíticas) é o objecto para que ela remete, ou melhor, o campo estimulante de que ela constitui o duplo” – Eco, 1989, p. 30.

“... o mais estranho daquilo tudo era que as árvores e as outras coisas à volta delas nunca mudavam de lugar. Por mais depressa que corressem, parecia que nunca ultrapassavam coisa nenhuma”¹⁶

Antes, porém, de falar da importância do espelho em “A História da Gata Borralheira” cumpre considerar que esta história envolve duas espécies de motivos. Há os que funcionam como actualizadores da memória e do reconhecimento, como *a madrinha, o baile, o sapato* (perdido e recuperado), *o vestido, o* (possível) *príncipe* e que se tornam, portanto, elementos de construção textual dupla, identificando o hipotexto que subjaz ao texto, mas também exercendo uma outra função, de natureza interpretativa: mostrando como o aparente estaticismo e reiteração que lhes estão ligados (e que deveriam funcionar só como elementos de percepção dos estímulos anteriores) servem, por outro lado, para criarem transformações tipológicas e axiológicas, transformando o estético em ético, evidenciando, na sua modificação, a busca, por parte do narrador, de uma estrutura essencial e não só comunicacional. Assim, instaurando na escrita uma outra leitura do conto infantil, transformam os aspectos conhecidos numa outra matriz cujos elementos ganham o estatuto do oposto, do negativo e do transformado – sobrepondo ao imaginário conhecido, o sentido duplo da moralidade.

Interessa-nos, no entanto, aqui, focar essencialmente o motivo do *espelho*, como já anunciámos, sem deixar de referir que ele não vive, como é óbvio, independente dos outros motivos anteriormente apontados, antes com eles se combina e reconstrói, exercendo uma função de interpretante ético. Dada a armadura forte que sustenta, contraria a estrutura progressiva do conto modelo, não só instituindo-a como circular, como criando aquilo a que chamarei uma *narrativa espelhada*, não só porque se desenvolve pela circulação sintagmática dos espelhos, criando a linguagem paralela da parábola, mas também porque vai, iconicamente, desenhando um texto decifrador por detrás do texto narrado.

De facto, a imagem de Lúcia (sintomático o nome) vai multiplicar-se ao longo de toda a diegese, reflectida em vários espelhos, repetindo a escrita da sua história – a sua biografia.

¹⁶ Carroll, L. *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Alice do Outro Lado do Outro Lado do Espelho*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, p. 180.

A situação inicial é gerada pelo mito de um narcisismo cósmico, como quer Bachelard, ambigualmente servindo a noite e a rapariga, ou cobrindo-as sobre o mesmo manto simbólico de morte¹⁷, sob a máscara da beleza triunfante:

“Como uma rapariga descalça a noite caminhava leve e lenta sobre a relva do jardim. Era uma jovem noite de Junho, a primeira noite de Junho. E debruçada sobre o tanque redondo ela mirava extasiadamente o reflexo do seu rosto.” (p. 9)

No trajecto da sua solidão, no dia do seu primeiro baile, várias vezes o espelho nega essa beleza, prejudicada pelo velho vestido violeta a que a tia madrinha a forçara:

“O espelho era antigo e tinha um fundo embaciado, manchado e verde onde Lúcia se via como uma afogada boiando numa água sinistra.” (p. 18)

“Desceu a escada. Na entrada parou em frente de um grande espelho de moldura doirada, pendurado por cima de um tremó. Estava ainda mais pálida agora...” (p. 20)

“Perto da escada havia uma porta aberta que dava para um quarto pouco iluminado. Lúcia espreitou: era uma pequena sala vazia. Entrou e fechou a porta atrás de si. Mas então viu que o lado de dentro da porta, o lado que dava para o interior da pequena sala era, de cima a baixo, forrado de espelho. E nesse espelho ela viu-se toda, pálida, com o vestido detestado escorrendo desde os ombros até os pés. Recuou em frente do seu reflexo. Procurou na sala um lugar onde se pudesse esconder da sua imagem. Sentou-se na cadeira que ficava à esquerda e sentou-se no sofá que ficava à direita. Mas em toda a parte o espelho a via. O seu olhar frio e brilhante fitava o vestido lilás.” (pp. 30 e 31)

A modificação da sua vida deveria, portanto, ser igualmente sancionada pela imagem nos espelhos, dentro de uma rede de citações, agora de um outro texto: “*A História da Branca de Neve*”:

“Era preciso que ela, como a madrasta da Branca Flor, pudesse naquela noite perguntar a todos os espelhos da casa:

- Dizei-me espelhos, qual é a mais bela, a mais perfeita, a maia rica de triunfo, aquela que está em seu reino mais segura?

E era preciso que todos os espelhos, até de madrugada, lhe respondessem:

- Tu. (p. 37)

¹⁷ “Pour les Grecs, la nuit était la fille du Châos et la mère du Ciel et de la Terre. Elle engendra également le sommeil et la mort, les rêves et les angoisses, la tendresse et la tromperie...” (Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers, 3^o Vol.).

E, naturalmente, os espelhos, vinte anos depois, assim o fizeram, no mesmo lugar, no mesmo mês de Junho, num outro baile:

“... E à medida que a sua dança dava volta à sala, Lúcia ia-se vendo de espelho em espelho. Cada espelho lhe dizia “tu”. E ela sacudia os cabelos e batia as pestanas.” (p. 39)

Mas é também de trás ou de dentro do espelho que surgem as prefigurações do Anjo ou do Diabo, como símbolos da eterna luta do Bem e do mal, dos “dois caminhos” possíveis, fazendo, em termos tipológicos nova transferência, dentro da mesma zona do maravilhoso: do conto infantil para o maravilhoso cristão. Assim, no primeiro baile, há uma rapariga que procura protegê-la dos erros / mentiras do espelho, aconselhando-a a não acreditar nas falsas imagens:

“Sabe... é preciso não dar importância a este género de espelhos. São como as pessoas más, não dizem a verdade. (...) Sabe... não sabemos ao certo o que querem os maus reflexos, os maus olhares, as más palavras. Talvez a perdição da nossa alma. E temos de manter a nossa alma livre” (p. 21)

Também de dentro do espelho sairá o espírito do mal, após a última imagem da rapariga, agora regressada à sua figura inicial e à morte:

“Então o espelho muito devagar começou a mover-se. Girou lento sobre si mesmo e a porta abriu-se deixando entrar um homem. Mas pareceu a Lúcia que ele não tinha entrado pela porta mas que tinha antes surgido do próprio espelho.” (p. 41).

7. Ao tentar perturbar o texto matriz, dando-lhe uma densidade ética, Sophia de Mello Breyner não só dialoga com outros textos dentro do campo do *maravilhoso* e de um campo misto entre o *insólito* e o *fantástico* (o implícito do Diabo e a morte da protagonista fogem ao fim feliz da literatura para a infância), como tem, talvez (digo *talvez* porque falar de influências é sempre um assunto importante para a crítica e para a teoria, mas é também assunto perigoso), um outro texto modelar, não revelado, mas implícito, que deriva da utilização do motivo do espelho e seus efeitos catóptricos de alteração da imagem em consequência da utilização, ou não, de um objecto: neste caso, o vestido lilás.

Eco fala do conceito de *espelho congelante*, referindo-se à “chapa capaz de reproduzir a imagem com elevada definição”(Eco, 1989: 39), isto é, à fotografia. Eu diria também, ser o retrato (mesmo pintado) uma tentativa de encontrar esse espelho congelante. E, interessantemente, encontro aqui, o outro texto modelo a que atrás me referi: *O Retrato de Dorian Gray* de Óscar Wilde. Não texto paradigma, mas texto de confronto, de destruição inquietante, de fuga e de regresso.

No Prefácio a esta obra, Óscar Wilde afirma que “nenhum artista tem simpatias éticas”, acrescentando, “Uma simpatia ética num artista é um imperdoável maneirismo de estilo”¹⁸. Sophia prova que “as simpatias éticas” podem tornar-se estéticas, isto é, citando Rancière, podem “tornar sensível a imaterialidade do sensível que é materialidade do pensamento”¹⁹, por outras palavras, ela confere a quem a lê, uma inolvidável experiência estética. E, no entanto, pese o Prefácio, sentimos no texto de Sophia de Mello Breyner, a presença do texto de Wilde.

Lúcia (a protagonista de “ História da Gata Borracheira”) tem duas representações diferenciadas nos espelhos e elas reflectem a própria transformação moral da rapariga. Dorian Gray fez passar para o retrato, pelo próprio desejo, não só o seu envelhecimento, como as suas paixões e os seus pecados e, quando se observa em toda a plenitude do repelente, fere o retrato, “essa monstruosa figuração da sua alma”. No entanto é ele que, afinal, morre e o retrato, “espelho congelante”, recupera “todo o fulgor da sua maravilhosa juventude e beleza”. De Dorian Gray, resta um cadáver encarquilhado e uma cara abominável e asquerosa; de Lúcia, como sinal da fealdade da alma, resta um sapato, calçado no pé esquerdo, “fornado de seda azul, um sapato de aspecto miserável, roto e coberto de manchas esbranquiçadas de bolor”, emparelhando com o sapato de brilhantes. E o que se segue, dizem os autores, é o esquecimento das duas personagens. Só não desapareceu a fulguração simbólica da escrita das duas narrativas e a sua importância ética e estética, mesmo contrariando Óscar Wilde.

¹⁸ *O Retrato de Dorian Gray*, Lisboa, Portugália Editora, s/d, p. 9

¹⁹ In Osborne, *From an Aesthetic Point of View – Philosophy Art and the enseses*, 2000.

BIBLIOGRAFIA

- Andresen, Sophia Mello Breyner, *Antologia (1944 – 1967)*, Lisboa, Portugália, 1968.
 — *Geografia*, Lisboa, Ática, 1967.
 — *Histórias da Terra e do Mar*, Lisboa, Texto Editores, 2002.
- Carroll, Lewis, *As Aventuras de Alice e Alice do Outro lado do Espelho*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000.
- Chevalier e Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers, 1973.
- Coelho, Eduardo Prado, “Sophia, a lírica e a lógica”, *Colóquio Letras*, nº 57, 1980.
- Eco, Umberto, *Sobre Literatura*, Lisboa, Difel, 2003.
 — *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*, Lisboa, Difel, 1989.
- Genette, Gerard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Jolles, André, *Formas Simples*, Paris, Seuil, 1972.
- Rubim, Gustavo, *A Arte de Sublinhar*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.
- Vasconcelos, José Carlos de, “Sophia – a luz dos versos”, *JL*. Nº 468, 1991.
- Wilde, Óscar, *O Retrato de Dorian Gray*, Portugália Editora, s/d.